CUATRO VARIACIONES SOBRE LOS MATERIALES DE *PASEO POR UNA GUERRA ANTIGUA*

30 DE SEPTIEMBRE DE 2022 ———
31 DE OCTUBRE DE 2022 — 12:00 H

FLORES EN LA SOMBRA ES UNA INICIATIVA ONLINE DE FILMOTECA ESPAÑOLA QUE PERMITE ACCEDER DURANTE UN TIEMPO LIMITADO A MATERIALES EXCLUSIVOS

VERSIÓN ORIGINAL

SUBTÍTULOS ADAPTADOS

FILMOTECA ESPAÑOLA

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · icaa

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

CUATRO VARIACIONES SOBRE LOS MATERIALES DE *PASEO POR UNA GUERRA ANTIGUA*

DISPONIBLE ONLINE
DEL 30 DE SEPTIEMBRE AL 31 DE OCTUBRE 2022 A LAS 12:00 H

VER AHORA

En 1949, Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem se encuentran realizando el segundo año de sus estudios de Dirección en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, organismo que más tarde se convertiría en la Escuela Oficial de Cinematografía. Como parte de sus prácticas académicas, Berlanga y Bardem rodaron una importante cantidad de material para un cortometraje de carácter antibelicista titulado *Paseo por una guerra antigua*. Por desgracia, el montaje final de la práctica no sobrevivió y solo nos han llegado los materiales en bruto. En 2021, como parte de las celebraciones de los centenarios de Berlanga (en ese año) y Bardem (en 2022), Filmoteca Española encargó a cuatro cineastas españoles que elaborasen, de forma libre, otros tantos montajes a partir de los materiales de *Paseo por una guerra antigua*. Tras su paso por el Doré en abril de este año, las cuatro piezas, dirigidas por Carolina Astudillo, Elías León Siminani, Fernando Franco y Nuria Giménez Lorang, llegan ahora a nuestro canal de Vimeo, donde podrán verse con y sin subtítulos adaptados durante todo el mes.

LA SESIÓN INCLUYE:

- ***CUATRO VARIACIONES SOBRE LOS MATERIALES DE PASEO POR UNA GUERRA ANTIGUA*** **(1949-2022)**

DECLARACIONES DE LOS DIRECTORES

«Las ruinas de la Guerra Civil Española en la Ciudad Universitaria observadas por un hombre y filmadas por un grupo de cineastas en la posguerra son un gesto de resistencia contra el olvido y traen de regreso a los muertos. La Ciudad Universitaria se convirtió en una trinchera, en un símbolo republicano y en el lugar por el que entraron las tropas franquistas. La guerra erosiona el paisaje, lo resignifica». (Carolina Astudillo)

«De esta práctica cinematográfica de la Escuela de Cine del año 1947 solo quedan unas ruinas en forma de descartes de montaje. Y aunque historiográficamente es bien triste la pérdida de una de las primeras piezas filmada por dos figuras enormes del cine español como Bardem o Berlanga, hay algo casi gozoso en la permanencia de sus ruinas: que estas nos invitan, susurrando casi nos piden, a lanzarnos sin reparos a otra clase de práctica, por mucho que sea epistemológicamente censurable: a la acción de hacer conjeturas sobre algo sin conocimiento suficiente que la RAE define como "especulación"». (Elías León Siminiani)

«Siempre que contemplo material de archivo me pregunto por la brecha que se abre entre esas imágenes y el momento presente. En este caso concreto me preocupaba no sólo cómo el tiempo ha modificado el espacio sino, también, la manera de relacionarnos con él y de entenderlo a través del uso de dispositivos y aplicaciones». (Fernando Franco)

«Ha sido un proceso largo y complejo que se ha ido transformando en multitud de piezas que por diversos motivos he acabado dejando atrás. Quería hablar sobre la guerra, pero no encontraba la manera y me estrellaba una y otra vez. Cuanta más información tenía y más intentos hacía, más cuestionaba mi mirada. Busqué llegar desde otro elemento que me interesaba: el diálogo entre ficción y realidad. A partir de ahí y de lo que sabía sobre Agustín Lamas, el amigo de Bardem que protagoniza *Paseo por una guerra antigua,* me centré en la impostura y la manipulación del relato en la construcción de la identidad y la memoria, de un individuo, de un país o de un espacio». (Nuria Giménez Lorang)

FICHA TÉCNICA

CUATRO VARIACIONES SOBRE LOS MATERIALES DE PASEO POR UNA GUERRA ANTIGUA

AÑO: **1949-2022**

PAÍS: **ESPAÑA**

DIRECCIÓN: **CAROLINA ASTUDILLO *(LA MUCHEDUMBRE REAPARECERÁ SIEMPRE)*, ELÍAS LEÓN SIMINANI *(PROPUESTA DE PUZZLE: PASEO POR UNA GUERRA ANTIGUA. 48 PIEZAS)*, FERNANDO FRANCO *(PASEO POR UNA GUERRA ANTIGUA. PEDALEO POR LA PAZ MODERNA)* Y NURIA GIMÉNEZ LORANG *(BERLINILLA)*, A PARTIR DE MATERIALES RODADOS POR LUIS GARCÍA BERLANGA Y JUAN ANTONIO BARDEM**

PRODUCCIÓN: **INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y EXPERIENCIAS CINEMATOGRÁFICAS Y FILMOTECA ESPAÑOLA**

GUION: **CAROLINA ASTUDILLO, ELÍAS LEÓN SIMINANI, FERNANDO FRANCO Y NURIA GIMÉNEZ LORANG**

INTÉRPRETES: **AGUSTÍN LAMAS**

DURACIÓN: **41 MINUTOS**

Abrimos esta hoja de sala ofreciendo un texto de Jara Yáñez que aparecerá en el libro *Juan Antonio Bardem. Un cineasta coherente*, editado por AC/E e Instituto Cervantes y que estará disponible a lo largo de este año 2022.

REENCUADRANDO LOS CLÁSICOS. JUAN ANTONIO BARDEM Y SUS PRIMEROS TRABAJOS DE ESCUELA

JARA YÁÑEZ
DIRECTORA DE "CAIMÁN. CUADERNOS DE CINE"

Volver sobre las prácticas de escuela de grandes cineastas de la historia de nuestro cine es siempre un ejercicio apasionante que conlleva, de manera inevitable, una búsqueda de aquellos gestos imperceptibles, esas marcas sutiles, que expresan de manera original y primigenia aquellos rasgos que serían después los distintivos del 'autor' que estaba por llegar. Estos primeros trabajos suelen además mostrar una espontaneidad, una libertad o incluso una rebeldía que denota el acercamiento hacia el cine de quien no tiene aún nada que perder, de quien trabaja sin la autoconciencia de un estilo propio que pueda limitar o condicionar su natural modo de expresión. Recuperar las primeras piezas de escuela de cualquier cineasta se convierte, en definitiva, en una muy sugerente intervención que suele reportar, además, interesantes hallazgos a la hora de profundizar en la trayectoria global de sus autores.

La celebración del centenario del nacimiento de Juan Antonio Bardem nos permite precisamente volver la vista sobre esos inicios que, en su caso, nos llevan al periodo en el que formó parte de la que sería la primera generación de estudiantes de dirección del recién estrenado Instituto de Investigaciones y Experiencias cinematográficas (IIEC), la primera escuela de cine de carácter oficial en España (e inspirada por el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma y que fuera inaugurada en 1947). Hacerlo nos sumerge en un proceso que supone además la necesaria recuperación de toda

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

CUATRO VARIACIONES SOBRE LOS MATERIALES DE *PASEO POR UNA GUERRA ANTIGUA*

DISPONIBLE ONLINE
DEL 30 DE SEPTIEMBRE AL 31 DE OCTUBRE 2022 A LAS 12:00 H

VER AHORA

REENCUADRANDO LOS CLÁSICOS. JUAN ANTONIO BARDEM Y SUS PRIMEROS TRABAJOS DE ESCUELA

JARA YÁÑEZ

una serie de materiales que se perdieron. Porque de *Paseo por una guerra antigua* (1949), el que fuera el cortometraje resultante de la práctica de segundo curso de Bardem, se conservan tan solo algunos fragmentos no utilizados del negativo y de un copión sin montaje. De él sabemos que aparecía firmado por Bardem junto a sus compañeros de generación Luis García Berlanga, Agustín Navarro y Florentino Soria. La escasez económica del Instituto en aquel momento limitaba la disponibilidad de película (sin banda de sonido) para el rodaje de cada uno de los alumnos a tan solo cincuenta metros. Por iniciativa de Bardem, los cuatro estudiantes se pusieron de acuerdo para sumar sus metros y poder poner en marcha una pieza más ambiciosa que partía, precisamente, de una idea suya. Un cortometraje que el propio Bardem describiría años después como "la historia de un mutilado de nuestra Guerra Civil que camina por una Ciudad universitaria que en 1948 continua destripada, seguían al aire los restos de las antiguas trincheras". Rodado, efectivamente, entre las ruinas aún sin reconstruir de la Ciudad Universitaria de la Complutense de Madrid, aquella ubicación, en la que se había desarrollado uno de los episodios más sangrientos y simbólicos de la guerra, demarcaba por si misma parte del enfoque y de las intenciones de la pieza.

La recuperación por parte de Filmoteca Española de las cajas en las que se conservaban los fragmentos y su posterior telecinado (realizado siguiendo el orden tal y como se encontraron los materiales en las cajas originales), nos permite volver hoy sobre la obra original a partir de sus piezas segmentadas. Frente a la reconstrucción imposible, la aproximación es necesariamente hipotética y con ella se propone un juego que tiene como base la reinterpretación. Un ejercicio apasionante que da como resultado cuatro piezas, firmadas por cuatro cineastas contemporáneos, gracias a las cuales se pone en evidencia no solo un diálogo creativo intergeneracional, sino también la colisión entre estilos y discursos diversos que, a partir de un material de base común, no solo nos permiten reflexionar sobre la relación entre el pasado y el futuro histórico sino también entre el ayer y el hoy de nuestra propia cinematografía.

Propuesta de puzzle: Paseo por una guerra antigua. 48 piezas, el cortometraje de Elías León Siminiani, sirve como arranque perfecto al análisis comparado de las cuatro piezas porque parte de un acercamiento de carácter divulgativo que se propone como primer objetivo la 'reconstrucción' de unos hechos que colocan la obra desaparecida

Propuesta de puzzle: Paseo por una guerra antigua. 48 piezas

de Bardem y Berlanga en el marco de su contexto histórico y creativo. La obra de Siminiani recoge para ello estrategias estéticas y narrativas habituales en su cine para hacer uso, por ejemplo, de su propia voz en *off* como mecanismo a través del cual narrar todo ese ejercicio de contextualización de la pieza original, pero también para hacer explícito el análisis específico de algunos planos, movimientos de cámara o tácticas de montaje concretos. Y de este modo, la voz en *off* de Siminiani va guiando al espectador a través de la historia del surgimiento del IIEC en 1947 o de distintos pormenores históricos y técnicos que se conocen de aquella segunda práctica (como que fue rodado en 16 mm o que se montó el copión en moviola sin revelarse el negativo). Pero el profundo trabajo de documentación historiográfica que propone Siminiani nos permite recuperar además no solo algunas de las reflexiones que, años después, arrojará Bardem en declaraciones sobre la cinta original perdida, sino también fragmentos de lo que el crítico J.F. Aranda (único testimonio conservado de un crítico que pudiera ver y escribir sobre la pieza) escribiera en un artículo para "Arte Fotográfico". Conocemos de este modo que la práctica original tenía una duración de 20 minutos o que nunca tuvo una posproducción de sonido y que, por tanto, siempre fue muda.

Pero Siminiani, en su análisis formal pormenorizado del material existente ("un puñado de descartes de montaje", en sus propias palabras), busca datos objetivos que sostengan una lectura verosímil de lo que aquel cortometraje era y, sobre todo, de lo que buscaba transmitir. El cineasta busca justificar una posible interpretación simbólica y para ello explicita la pregunta a partir de la cual el cortometraje se plantea como imposible respuesta: "¿Cuál es nuestra mirada hoy sobre esta práctica? No hay modo de comprobar nada porque todos sus autores están muertos", afirma Siminiani. En un intento imposible por reconciliar la "factualidad objetiva de la historia y la borrosa afectividad de la memoria", de nuevo en sus propias palabras, el cineasta incluye en su propuesta criterios y mecanismos propios de una investigación policial (algo sobre lo que ha trabajado ya en obras como las dos series para televisión *Lo que la verdad esconde: El caso Asunta*, de 2017 y *El caso Alcàsser,* de 2019, pero también en el que es su último largometraje hasta la fecha, *Apuntes para una película de atracos,* de 2018). Siminiani contabiliza así, por ejemplo, el número exacto de planos que se conservan de la pieza de Bardem: 41 de ellos están rodados en las ruinas del antiguo Hospital Clínico y 26 en el estadio deportivo ya reconstruido. Una información que, a partir de la estadística, permite al cineasta hipotetizar sobre el peso específico que ocupa el pasado (las ruinas) frente al futuro (la reconstrucción) en la mirada y el "incipiente imaginario burgués" de los estudiantes Bardem y sus compañeros.

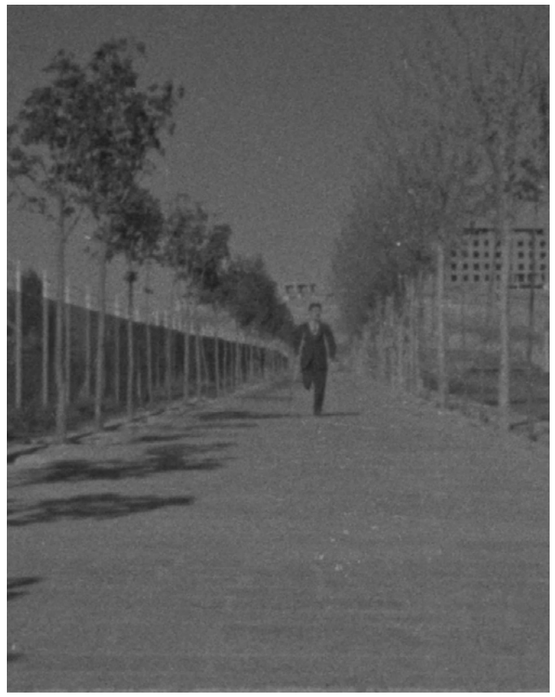
En la pieza de Siminiani, resulta particularmente sugerente la analogía que se establece entre los descartes que se conservan del copión original perdido (como las ruinas de un film posible) con el cuerpo mutilado y los escombros de hormigón de las arquitecturas de la Ciudad Universitaria destruidas. En ese juego que va, sin solución de continuidad, de la reflexión histórica a la puramente cinematográfica, Siminiani se pregunta también por la cuestión de la autoría, tratando de discernir los elementos que pertenecen a Bardem frente a lo que pudo aportar Berlanga. Sabemos que la cámara se emplazó mayoritariamente en los lugares que determinó Bardem, que Navarro y Soria asumieron voluntariamente roles de ayudantía y que Berlanga ocupaba en principio el mismo espacio que Bardem. Y sin embargo, descartada la posibilidad de introducir un sentido del humor más propio de Berlanga en una cinta de carácter dramático, el cineasta podría haber sido responsable (en el análisis específico de Siminiani) de los contrapicados del personaje o de las geometrías poderosas según la inspiración específica de El Indio Fernández.

Resulta particularmente interesante conectar con el carácter subversivo de la práctica a través del hecho de estar rodada en unas ruinas que al terminar la Guerra Civil fueron signo de la victoria pero que, con el tiempo, debieron ser reconstruidas y, por tanto, olvidadas. *Propuesta de puzzle: Paseo por una guerra antigua. 48 piezas* plantea, en definitiva, no solo la imposibilidad de comprobar la distancia existente entre la realidad de la práctica fílmica y cualquier interpretación posible sino también, en paralelo, el conflicto irresoluble entre Historia y memoria. Siminiani propone entonces dos posibles finales para la pieza de Bardem y Berlanga que son, en el fondo, dos posibles lecturas con respecto a lo que su propia pieza propone. Uno de ellos evidencia la herida irreparable de la guerra con respecto al futuro, el segundo hace referencia al estilo de El Indio Fernández y al peso específico del cine en toda lectura histórica...

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

REENCUADRANDO LOS CLÁSICOS. JUAN ANTONIO BARDEM Y SUS PRIMEROS TRABAJOS DE ESCUELA

JARA YÁÑEZ



Berlinilla

Tal y como explica también Siminiani en un momento de su pieza, Bardem contó que el mutilado de *Paseo por una guerra antigua* no lo era a causa de la Guerra Civil sino por un accidente (*"*una fractura mal tratada*"*) de un exjugador de rugby. Y de esta manera, la pieza de Siminiani se conecta de manera directa con *Berlinilla,* la propuesta de Nuria Giménez que parte precisamente de este hecho para centrar su pieza en la historia de aquel 'actor'. Giménez recupera para ello también estrategias narrativas ya ensayadas en su primer largometraje, *My Mexican Bretzel* (2019), y utiliza la yuxtaposición de las imágenes (muchas veces absolutamente mudas) con los subtítulos impresos sobre ellas para construir, con las piezas del film original, una nueva 'ficción'. La cineasta juega además con la introducción de imágenes de archivo alternativas a las que se conservan de la pieza original y arranca su cortometraje con fotografías de distintos lisiados de guerra anónimos. Unas imágenes que se contraponen a continuación con la secuencia en la que vemos la sombra del amputado, el que será también el 'personaje' principal del film de Giménez, y que permite conectar el cortometraje, desde su mismo arranque, con el tema de la identidad. "Berlinilla", según el cortometraje, es aquella palabra tachada que puede seguir siendo leída. *"*Enterrar la berlinilla: negar lo evidente*"*, leemos impreso sobre un fondo negro. Giménez juega en su pieza a la sugerencia mucho más que a la explicitud e introduce de este modo una reflexión que apela a lo que se oculta de manera consciente pero que, sin embargo, sigue siendo visible al mundo.

Arrancan a continuación las imágenes y, sobre todo, el sonido de la guerra: disparos y explosiones que dialogan (nos lo ha contado también Siminiani en su corto) con la banda sonora original que Bardem y Berlanga pensaron para su pieza y que nunca llegaron a realizar. Pero el sonido de un disparo, individualizado y repetido en *loop,* se funde en *Berlinilla* con el movimiento del lisiado al caminar entre las ruinas del hospital. El disparo pone sonido entonces a sus pasos de manera que, de la guerra, nos trasladamos, en apenas un efecto sonoro y de manera directa, a sus consecuencias. Una lombriz se esconde bajo la arena y el corto de Giménez se aleja de lo macro (la Historia) para centrarse en lo micro (las historias personales). Su corto describe, imagina e inventa la historia de este hombre que se presenta al anuncio del rodaje de dos estudiantes de cine porque necesita dinero. Su idea es contar la verdad de cómo ha perdido parte de su pierna pero una vez allí, las miradas le hacen cambiar de idea. *Berlinilla* cuenta entonces el trauma de un hombre que falsea y oculta su verdadera identidad (como, por otra parte, hacen siempre los actores) ante la necesidad de sentirse valorado. *"*Querían que yo fuera víctima y, por lo tanto, héroe*"*, leemos en uno de los subtítulos del film. "O héroe y, por lo tanto, víctima*"*, añade. De la lástima, y gracias al rodaje (gracias al cine, gracias a la ficción…), el lisiado que no ha combatido nunca en la guerra, siente el respeto de los demás. Las imágenes originales de Bardem y Berlanga adquieren entonces, como no podía ser de otro modo, un nuevo significado que, a través del remontaje y la reinterpretación de Giménez ofrece ahora una reflexión sobre la idolatría en torno a los lisiados de guerra, pero también sobre el peso de las miradas, la atención y los halagos ante al dolor ajeno. En su tramo final, *Berlinilla* recupera la reflexión sobre la mentira, el miedo y la identidad para narrar la historia de un pasado irrecuperable.

[…]

La muchedumbre reaparecerá siempre, el trabajo de Carolina Astudillo toma su título del poema homónimo de María Zambrano y estructura su complejo y apasionante discurso en tres capítulos. El cortometraje elabora su montaje a partir de material de archivo y de la voz en *off* de la propia cineasta que narra los recuerdos de una mujer (¿será ella misma?) que también pueden ser la feminización de un testimonio de Guillermo Orrego (tal y como se especifica en los títulos de crédito finales de la pieza). En su primer episodio: *"*¿Quién se acuerda de todo esto? La historia arroja sus botellas vacías por la ventana*"*, el film arranca en el Santiago de Chile de 1992 para narrar el recuerdo del primer encuentro con la historia de España de la mujer del relato. Un proceso que se produce a través de la propuesta de su profesora de castellano, a propósito de la celebración del "Descubrimiento de América", de realizar una obra de teatro que rompa con la Historia oficial y se posicione del lado de los "pueblos originarios". En aquella obra de teatro el relato de los vencidos se materializa a través de una canción de Amparo Ochoa y de los versos de Pablo Neruda: *"*Del mar los vieron llegar, mis hermanos emplumados, eran los hombres barbados, de la profecía esperada. Iban montados en bestias, como demonios del mal iban con fuego en las manos y cubiertos de metal*"*. Un recuerdo que conduce a continuación a otro enfrentamiento, la Guerra Civil Española y a otra obra de teatro, *¡Ay, Carmela!* de José Sanchís Sinisterra. Las resonancias entre la historia de Chile y la de España, a través del teatro en este caso, pero también de la creación artística y filosófica en general a partir de este momento, se convierte desde el arranque en la base esencial de la propuesta teórica que desarrolla Astudillo en su corto.

*"*La historia avanza así, tapando la memoria como se tapan las orejas". El título del segundo capítulo introduce, a continuación, la imagen de la sombra del soldado herido de *Paseo por una guerra antigua*. *"*Una imagen sirve de inspiración*"*, dice Astudillo en *off*. Y la pieza se refiere entonces a otra obra artística, el *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee y al modo en el que el ser "sobrenatural" allí representado inspiró a Walter Benjamin para escribir la Tesis IX de su *Ensayo sobre el concepto de la historia*. Las ruinas del Hospital Clínico de la pieza de Bardem

La muchedumbre reaparecerá siempre

ilustran ahora la descripción de esa imagen del "ángel de la historia" que pintara Klee. Mirar hacia el pasado implica ver las ruinas amontonadas y, aunque al ángel le gustaría despertar a los muertos y recomponer lo destrozado, la fuerza de la terrible tempestad lo empuja hacia el futuro mientras el cúmulo de ruinas va creciendo hacia el cielo. "Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad", dice Astudillo en una llamativa capacidad para relacionar citas y elaborar sobre ellas una profunda lectura simbólica de lo que el cortometraje de escuela de Bardem y Berlanga es capaz de sugerirle. La controversia entre el pasado y el futuro, entre la historia "oficial" que escriben los vencedores y la memoria siempre borrada de los vencidos (como estrategia represora y de control de cualquier dictadura: la de Pinochet, pero también la de Franco) se convierte no solo en uno de los temas esenciales del discurso que se inscribe en *La muchedumbre reaparecerá siempre* sino también del hilo conductor que es posible establecer entre las cuatro piezas que componen esta sugerente "revisitación" de la pieza original de Bardem y Berlanga. Es interesante entonces pensar en el modo a través del cual volver sobre los materiales fílmicos del pasado nos permite discernir la importancia esencial de recordar el pasado. Y de este modo el cine se reivindica a su vez, sin aspavientos, de manera sutil pero profunda, en una herramienta esencial para reescribir la historia, recuperar la memoria de los vencidos y trabajar contra el olvido.

Las imágenes de unas flores nos devuelven al testimonio en *off* que narra Astudillo: aquella mujer le contó que leyó *Muchedumbre*, de María Zambrano y le hizo pensar en los muertos y muertas sepultados en cunetas, fosas comunes y en el fondo del mar. "Hay muertos que no hacen ruido, llorona, y es más grande su penar". De nuevo la riqueza de citas y fuentes citadas y la capacidad poética y significativa para relacionarlas, hacen del corto de Astudillo una pieza que va entrelazando expresiones artísticas y lecturas políticas con un sentido unitario que conduce no solo a la solidificación de su particular discurso, sino también a la contextualización de la obra de Bardem y Berlanga en el marco de todo un tejido político y social de represión y lucha a nivel internacional. Porque las imágenes recuperadas ahora de aquella pieza de escuela sirven, efectivamente, para romper el silencio y evitar el olvido, para sacar a la luz aquello que nos permite mirar (como quería el ángel) hacia el pasado y comprender que el recuerdo exige la justicia que no se obtuvo, recupera la memoria de los rostros y también los nombres de los muertos. Astudillo lo hace explícito al citar a Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Agustín Navarro y Florentino Soria y explicar que, unidos para la práctica de segundo curso, "filman las ruinas que dejó la guerra en la Ciudad Universitaria. En este acto casi sacrílego, invocan a los muertos, les ceden la palabra, recuperan la memoria de los vencidos". Y de nuevo los versos de Zambrano son la revelación contra aquellos muertos que el terrorismo de estado intentó silenciar: "La muchedumbre reaparecerá siempre: muchedumbre sobre el asfalto, sobre el polvo, sobre el fango".

El tercer y último capítulo, bajo el título "El siglo XX debe hacer con el tiempo lo mismo que el siglo XIX hizo con el espacio" habla de la remodelación del Estadio Nacional de Chile con miras a los juegos panamericanos de 2023, cuando se cumplirán cincuenta años del golpe de estado. La arquitectura, los espacios, se convierten entonces en el eje de una disertación que habla de "reconstrucción, progreso, futuro y millones de dólares". Las reformas atentan contra la memoria del país: porque aquel estadio fue un centro de detención y concentración en el que, desde 1938, se cometieron atrocidades que quedarán sepultadas para siempre tras la reforma. Porque los lugares también guardan su propia memoria, nos dice Astudillo que, de nuevo, establece en paralelo la lectura con respecto a la Historia de España y el cortometraje de Bardem y Berlanga para poner en evidencia el peso simbólico de la Ciudad Universitaria de la Complutense, convertida en trinchera y, finalmente, símbolo del lugar por el que las tropas de Franco entraron en Madrid.

Tal y como vimos en la pieza de Siminiani, *La muchedumbre reaparecerá siempre* rescata también el peso subversivo de *Paseo por una guerra antigua* al hacer referencia al puño que se cierra sobre la muleta. Una imagen que se interpreta como la alusión a un gesto contenido contra el olvido, pero también como la solución posible para rodar a un hombre alzando el puño en plena dictadura. Se trata por tanto de un gesto capaz de desafiar a la censura y de pervivir como símbolo de la resistencia que se relaciona a su vez, con los puños que rodó Einsenstein en *El acorazado Potemkin* y que Chris Marker montó después. Para Astudillo, a pesar de todo y a modo de conclusión, la reconstrucción, el futuro y el progreso, no podrán arremeter contra el "ángel de la historia".

Precisamente en torno a la reconstrucción, el futuro y el progreso se desarrolla también *Paseo por una guerra antigua. Pedaleo por la paz moderna,* el cortometraje de Fernando Franco. En su pieza observamos la reproducción de los fragmentos telecinados por Filmoteca Española en la pantalla de un ordenador (con un sutil "hilo musical" de fondo) en el que, en un momento dado, se superpone el mensaje de Uber Eats que avisa de la preparación del pedido. Los restos de la pieza de Bardem y Berlanga dialogan a partir de ese momento con imágenes de otra naturaleza: las que se generan a través del uso del ordenador y sobre todo de la navegación a través de Google Maps. Nos trasladamos de este modo al Bar Central desde el que se ha realizado el pedido y que se ubica, precisamente, en el mismo Estadio Nacional de la Complutense que vemos en ruinas en *Paseo por una guerra antigua*. A través del modo Street View de Google Maps recuperamos las imágenes actuales de ese espacio y de su exterior (el estadio reconstruido tal y como se encuentra en la actualidad) en la misma pantalla del ordenador. La figura de un hombre sobre el campo de juego, resultado casual de lo que captan las cámaras de Google, establece entonces un paralelismo con la presencia casi fantasmagórica de la sombra del mutilado de guerra de la pieza de Bardem. De nuevo pasado y presente unidos a través de lenguajes audiovisuales similares pero nunca iguales.

Fernando Franco recupera entonces la idea del transitar que guía el desarrollo de la pieza original (y a la que alude el propio título) para convertirlo ahora en el recorrido en bicicleta de la mujer que llevará a su destino el pedido del Uber y que transita por los mismo lugares. Lo vemos en pantalla doble: a la izquierda el caminar del lisiado de guerra y a la derecha el avance casi abstracto del icono de la bicicleta a través del mapa digital. La cita de Oscar Wilde que cierra la pieza termina finalmente por hacer explícita la relación en paralelo que propone Franco entre pasado y presente, entre la guerra y la paz: "Durante la guerra los fuertes esclavizan a los débiles. Durante la paz los ricos esclavizan a los pobres" ●

Paseo por una guerra antigua. Pedaleo por la paz moderna

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

En el siguiente texto, publicado en 1996 en el número 3 de la revista "Nickelodeon", Florentino Soria, escritor cinematográfico, profesor de la Escuela Oficial de Cinematografía y director de Filmoteca Española entre 1970 y 1984, detalla el inicio de su amistad con Luis García Berlanga en el IIEC.

MI BERLANGA PARTICULAR

FLORENTINO SORIA
ESCRITOR CINEMATOGRÁFICO

Retrato de Luis García Berlanga

Conocí a Luis García Berlanga hace mucho tiempo. Tanto que dentro de un año se cumplirá medio siglo. Era, pues, el año 1947 y los dos aspirábamos a ingresar en el flamante Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), que años más tarde se convertiría en la Escuela Oficial de Cine (EOC).

Aquel prometedor centro de enseñanza cinematográfica se lo había sacado de la manga don Victoriano López García, siguiendo las pautas programadas en la revista *Cine Experimental*, en la que figuraban, de modo relevante, cineastas atípicos y de gran preparación teórica como Carlos Serrano de Osma y José López Clemente. Nació como un apéndice de la Escuela de Ingenieros Industriales que se alzaba en aquel lugar, entonces en las afueras de Madrid, llamado Altos del Hipódromo, supongo que porque, en tiempos más o menos remotos, se celebraban allí carreras de caballos. En aquel solemne edificio decimonónico los futuros ingenieros y los cineastas venideros se dividían los espacios con un cuartel de la Guardia Civil. Cosas de aquellos tiempos. Entre los aspirantes a las pruebas selectivas había de todo: abogados, militares, profesores, economistas, funcionarios, estudiantes, hijos de papá... Mi contacto instantáneo, eléctrico y cordial fue con Berlanga y Bardem. Pasamos fácilmente el examen de ingreso porque la verdad es que nuestra cultura cinéfila era muy considerable. A mí, Serrano de Osma me preguntó si un artículo sobre estética cinematográfica que había aparecido en una revista al lado de uno suyo era mío, y con eso le bastó. Con Berlanga y Bardem pasaba algo de lo mismo y, así, no es de extrañar que entre clase y clase, y antes y después, no habláramos de otra cosa que de cine y que mirásemos por encima del hombro a nuestros demás compañeros que no tenían nuestro RH cinematográfico. Pero sí admitimos en nuestro pequeño círculo a Agustín Navarro, un joven de risa franca y pelo tan blanco casi como ahora, que se ganaba la vida dando clases de latín. Tenía una simpática sencillez y se acercaba a nosotros con mucha modestia, dispuesto a aprender de nuestra inmensa sabiduría. Y, desde entonces, nos convertimos en algo así como los *cuatro mosqueteros*. Berlanga era un chico espigado y moreno que, como yo, tenía bigote y usaba sombrero, que entonces se llevaba mucho, incluso entre jóvenes. Bardem tenía una complexión robusta, una pinta de jugador de *rugby*. No llevaba bigote ni sombrero. A primera vista, Berlanga aparecía como tímido y dubitativo, pero debajo de esa corteza se dejaba ver una fuerte personalidad, de criterios propios, de firmes y brillantes ideas. Había sido estudiante de todo y nada, que, siempre inquieto, picaba de aquí y de allá, señorito valenciano con las espaldas bien cubiertas por papá. Bardem era el polo opuesto. De ilustre familia de cómicos, de la estirpe clásica, hecha en los bolos de provincias. Quisieron que su hijo fuera por otro camino menos inseguro y, con sacrificios, consiguieron que se hiciera ingeniero agrónomo. Cuando le conocí, hacía poco que había terminado su carrera y, para ayudar en casa, daba clases particulares de matemáticas. Porque Juan Antonio era un superdotado al que se le daban igual de bien las letras que las ciencias, estaba fuerte en idiomas, se sabía de memoria los poemas de Neruda, conocía al dedillo los novelista norteamericanos de la *generación perdida*, era uno de los pocos españoles que conocía la teoría de la relatividad, de Einstein, y, como libro de cabecera, tenía en la mesilla de noche *El capital*, de Marx. Ya tenía entonces firmes convicciones ideológicas que, impermeable a todas las sucesivas convulsiones políticas, ha seguido manteniendo toda su vida. Luis, desvanecidas sus juveniles delicuescencias falangistas, ejercía ya de anarquista burgués, sin partido ni revolución, que ha seguido siendo siempre, y su absorbente pasión por el cine no dejaba adivinar que se convertiría, con el paso del tiempo, en el erotómano mayor del reino. Los tres compartíamos entusiasmos cinematográficos: juntos descubrimos el neorrealismo italiano en unas inolvidables sesiones del Instituto Italiano de Cultura y escuchamos las sesudas conferencias, del más alto rango intelectual, de la recién creada Asociación de Filmología. No puedo olvidar tampoco la devoción casi religiosa con que asistimos a una proyección semiclandestina de una copia de *Octubre*, de Eisenstein, que había aparecido en un viejo almacén de no sé dónde.

Nuestros profesores favoritos eran Carlos Serrano de Osma, que daba unas clases de realización de gran rigor técnico, introduciendo un toque personal a las teorías de Kulechov, y Carlos Fernández Cuenca, con su torrencial erudición cinematográfica. Durante el primer curso, como ya me defendía bastante bien con el periodismo, pedí permiso unos días para casarme en Asturias. Con ese fausto motivo, mis tres amigos me regalaron *Una historia del cine*, de Ángel Zúñiga. Al curso siguiente correspondía hacer la primera práctica de realización, pero como el Instituto disponía todavía de muy pocos medios, en cada una de ellas se agrupaban varios alumnos. Fue así como los cuatro –Berlanga, Bardem, Navarro y yo– hicimos conjuntamente un corto de 16 milímetros, *Paseo sobre una guerra antigua Paseo sobre una guerra antigua (sic)*, en que un ex combatiente cojo deambulaba por la Ciudad Universitaria, entre ruinas, aún muy evidentes, de la guerra civil. Estaba pensada

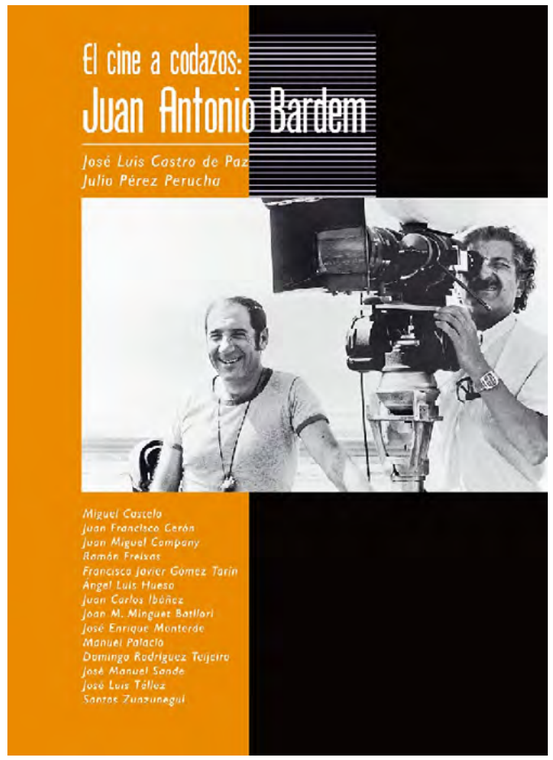
MI BERLANGA PARTICULAR

para que la banda sonora, que finalmente no pudo incorporarse, con los oportunos estruendos bélicos, sirviera de complemento rememorativo a las imágenes, fotografiadas por el alumno Juan Julio Baena. La película tenía, sobre todo, la impronta de Bardem, y su tema no admitía que Berlanga firmara ninguno de sus característicos toques de humor. Navarro y yo, que admitíamos la indiscutible superioridad de los dos B, actuábamos más bien como ayudantes de dirección. El buen concepto escolar que de nuestro grupo tenía Serrano de Osma se confirmó con el encargo que nos hizo de escribir el guion de *Cerco de ira*, según una novela de Blasco Ibáñez, ambientada en una Ibiza rural, casi arcaica. Hicimos, en muy poco tiempo, una versión muy libre, influida por el cine de Emilio Fernández, uno de nuestros directores más admirados. Había mucho de María Candelaria en la tragedia de una muchacha leprosa, enamorada de un pescador y que encuentra la muerte a manos de los enfurecidos lugareños. El guion, como era habitual entonces, tenía también anotaciones técnicas. Era Bardem, que se sabía el Kulechov de pe a pa, dueño ya de recursos técnicos que luego acreditaría a su cine, el que, con Agustín a la máquina de escribir, dictaba con autoridad, sin el menor titubeo, complicados movimientos de cámara y toda la gama de virtuosismos de planificación. Estábamos muy ilusionados con este nuestro primer trabajo profesional que, un tanto ingenuamente, pensábamos que nos abría una prometedora carrera en el cine. La primera desilusión fue para Bardem, al dar por supuesto que Serrano le llevaría al rodaje, como ayudante de dirección, y se llevó el gran disgusto cuando supo que el elegido para esta tarea fue otro compañero del Instituto, Enrique L. Eguiluz, que, posteriormente, en los años sesenta, produciría y dirigiría una media docena de películas. Yo creo que Serrano prefirió a su lado, más que la fuerte y quizá presionante personalidad de Bardem, una presencia más sencilla y acomodaticia. Pronto la desilusión sería para todos, dado que la película, por diversos problemas de producción, suspendió el rodaje en Ibiza, a poco de comenzar. Mientras tanto, Luis se había titulado en el IIEC con su práctica final, *El circo*, y Juan desistía de seguir, decepcionado por haber suspendido la suya, sobre el aeropuerto de Barajas. Por otra parte, entre los recién titulados y algunos todavía alumnos, se empezaban a mover las cosas y se creó una especie de grupo de presión. Uno de los más activos y realistas fue José Gutiérrez Maesso, compañero nuestro en esa primera promoción, un extremeño licenciado en Filosofía, de familia acomodada, de cabeza muy sólida y un gran sentido práctico para acomodarse a cualquier situación, cualidades ambas que acreditaría más tarde, por una parte, como excelente profesor de la EOC y, por otra, tras sus modestos intentos como director, en su irregular pero considerable carrera como productor internacional. En ese grupo promotor estaban también Ricardo Muñoz Suay, Paulino Garagorri y Joaquín Gurruchaga y, de la rama de producción, Miguel Ángel Martín Proharán, José María Ramos y Cristóbal Márquez. Y quizá algunos más, que no recuerdo. Ése fue el germen de la productora Altamira, que inició su actividad con *Día tras día*, apoyándose en la profesionalidad de Antonio del Amo, que era, además, profesor del Instituto. Dados los buenos resultados de este primer paso, la segunda jugada fue apostar por Bardem y Berlanga, cuyo talento y personalidad les situaba ya como las más claras promesas surgidas de las aulas del IIEC. Y así nació *Esa pareja feliz*, primera piedra de un nuevo cine español. Recuerdo, como si fuera ayer, el primer día de rodaje, al que asistí, en los Estudios Cinearte, con Lola Gaos, en el plano inicial de la película, arrojándose por la ventana para salvar el honor de Palencia. Sentía como mía la emoción del bautismo cinematográfico de mis entrañables compañeros. Por aquel entonces nació mi segundo hijo y, como homenaje a *Esa pareja feliz* y a mi pareja de amigos, le puse el nombre de Juan Luis. Tras echarlo a suerte con Luis, le tocó ser el padrino a Juan Antonio ●

Recuperamos a continuación un fragmento del libro *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*, coordinado por José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha y publicado en 2004 por el Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.

BARDEM ANTE LA INDUSTRIA

JOSÉ ENRIQUE MONTERDE
HISTORIADOR CINEMATOGRÁFICO



Portada de *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*

"...Industrialmente raquítico". Con estas palabras terminaba el famoso "pentagrama" con el que Juan Antonio Bardem pretendía sintetizar el estado del cine español al cierre de las Conversaciones Cinematográficas celebradas en Salamanca entre el 14 y el 19 de mayo de 1955. De hecho Bardem había llegado a Salamanca como triunfador en el recién celebrado Festival de Cannes, donde el cineasta no sólo había formado parte del Jurado, sino que había obtenido el premio de la crítica para su *Muerte de un ciclista*, exhibida fuera de concurso, ahora presentada –en versión íntegra– durante las Conversaciones en el salmantino teatro Bretón. Pero, ¿era apropiada esa caracterización de la industria cinematográfica española a mediados de los cincuenta? ¿Partía tal afirmación de una pausada reflexión sobre el cine del momento o se correspondía con una opción táctica en el empeño contestatario salmantino? ¿Acaso esa idea de "raquitismo" derivaba de su propia experiencia de la industria nacional? En todo caso tomaremos esa contundente exclamación como punto de partida para replantear algunos de los aspectos definitorios de la industria cinematográfica española de esos años 50 –a los que en otro lugar hemos definido como una época de "continuismo y disidencia"– revisados a través de vicisitudes "industriales" del autor de *Calle Mayor*. No se tratará pues de reconstruir la trayectoria bardemiana en su vertiente o significación creativa, sino de recorrer a través de circunstancias de sus diversos trabajos los jalones determinantes para la comprensión del momento cinematográfico, planteados aquí no en términos de determinación de un modelo explicativo general, sino desde el detalle personalizado de una labor profesional concreta.

Comenzamos constatando que el acceso de Juan Antonio Bardem a la profesión

FLORES EN LA SOMBRA

BARDEM ANTE LA INDUSTRIA

JOSÉ ENRIQUE MONTERDE

cinematográfica llegó de forma insólita en el panorama español, aunque en realidad en el período 1947-61 sólo Luis García Berlanga, José G. Maesso, José Mª Zabalza y Carlos Saura fueron los directores diplomados en el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), si bien evidentemente otros graduados llegaron a la dirección, aunque precisamente Bardem nunca llegó a obtener el título oficial al suspender su práctica de fin de carrera. Con ello se abría una nueva vía, distinta de las tradicionales hasta el momento: el meritoriaje, el trabajo como guionista o documentalista, la autoproducción o incluso la crítica. Evidentemente ese punto de partida no facilitaba las cosas en la misma medida en que lo haría una década después la legislación favorable a los egresados de la EOC, heredera del IIEC, en el marco del Nuevo Cine Español; antes bien, Bardem y sus compañeros tuvieron que vencer las reticencias de los profesionales bregados (recuérdese la desconfianza del equipo de *Esa pareja feliz*, su primera película, o la pelea a golpes entre Berlanga y el fotógrafo Manuel Berenguer en *Bienvenido Mr. Marshall*), además de las de los productores y distribuidores establecidos. Pero sin duda, a pesar de las dificultades inherentes siempre al arranque de una carrera cinematográfica, no deben olvidarse dos consecuencias muy favorables de ese paso por el IIEC: el conocimiento y apoyo más o menos intenso por parte de algunos profesores y los contactos con otros tantos compañeros dispuestos a comenzar una empresa semejante.

Conscientes de las dificultades de partida, desde muy pronto Bardem y sus compañeros optan por la vía de constituir su propia productora para llevar adelante sus primeros proyectos. Para ello nace en 1949 Finis-Terrae, a cuyo frente se sitúan dos alumnos del área de producción: Miguel Angel Martín Proharán y Cristóbal Márquez, al lado de otros condiscípulos del IIEC. La preeminencia del dúo Bardem-Berlanga se manifiesta cuando su opinión crítica sobre el guion frena un proyecto de José G.Maesso, número uno de la promoción; o cuando se afrontan hasta tres intentos fallidos: *Cerco de ira*, guion de Bardem, Berlanga, Soria y Navarro a partir de un encargo de Carlos Serrano de Osma, su dilecto profesor de dirección en el IIEC, para el cual se llega a pedir el permiso de rodaje (15-11-1949) pero que según Berlanga "...comenzó a rodarse y no llegó a terminarse porque se nos acabó el dinero"; *El cielo no está tan lejos*, también con permiso de rodaje (23-9-1949) obtenido tras ganar el segundo premio del concurso de guiones de CIFESA, pero no desarrollado por motivos no demasiado claros, salvo que nos creamos el temor a la excesiva responsabilidad que han alegado sus artífices; y *La huida*, que no sólo obtuvo el cartón de rodaje tras un informe de censura parcialmente desfavorable (3-12-1949) sino para el que se realizan pruebas de reparto en los estudios CEA, pero cuyo rodaje también se detiene por "sentido ridículo": "Veinticuatro horas antes de comenzar el rodaje de *La huida*, Luis y yo decidimos suspenderlo". Y todo ello sin olvidar otros proyectos en forma de guion que se quedaron en una fase más temprana, como por ejemplo *El hombre vestido de negro* –escrita por Berlanga a principios de 1950– y *El buen pastor*, en este caso guion no premiado en el concurso del SNE (Sindicato Nacional del Espectáculo) de 1950.

Sin embargo, la propia experiencia –poco estudiada– de Finis-Terrae no desengañó a Bardem y sus compañeros: la repitieron con la constitución el 22 de noviembre de 1949 de Industrias Cinematográficas Altamira P.C., cuyo núcleo aún estaba más poblado de exalumnos del IIEC, si bien bajo el carácter de "socios-técnicos" y no capitalistas. La precariedad económica de la empresa condujo a posponer el proyecto de primera película a cargo de Bardem y Berlanga, en favor de hacer una producción más "segura", *Día tras día*, a cargo del experimentado Antonio del Amo, a partir de su guion aportado por Juan Bosch, quien precisamente introdujo a Ricardo Muñoz Suay en el rodaje como script (y luego ayudante de dirección al sustituir al propio Bosch tras la pelea de éste con del Amo: ahí conocerán a Bardem y Berlanga).

Sería, pues, en el seno de Altamira P.C. donde Bardem –siempre junto a Berlanga– iniciaría su labor como director en *Esa pareja feliz*, un guion acabado en el verano de 1950 y origen de un cuidadoso *storyboard*... luego inservible en el momento del rodaje (iniciado el 16 de abril) y la postproducción (acabada el 6 de octubre de 1951), plazo largo dada la escasez de película virgen, secuela todavía –como el obligado rodaje nocturno en estudio– de las carencias producto del aislamiento autárquico. En realidad, la puesta en marcha definitiva de la producción parece haber dependido del donativo de 300.000 ptas. por parte de un señor salvado de morir ahogado por un integrante de la productora, según declaración de Berlanga. Sea o no verdad, sirve de demostración de los raros caminos que podía seguir la financiación del cine español del momento, ese cine que la propia película parodiaba en la escena de arranque ●

Luis García Berlanga (izquierda) y Juan Antonio Bardem (centro) en el rodaje de *Esa pareja feliz*

Fotograma de *Esa pareja feliz*

Continuamos nuestro recorrido por los inicios de las carreras de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem con un texto relacionado con las Conversaciones de Salamanca, el discurso pronunciado por Bardem y reproducido en el número 6 de la revista "Objetivo" en 1955.

DISCURSO DE JUAN ANTONIO BARDEM EN LAS CONVERSACIONES DE SALAMANCA

Retrato de Juan Antonio Bardem

En estos momentos todo el mundo se prepara para celebrar el 60 aniversario del cinema. En estos momentos, también, un grupo de españoles se reúne en la más entrañable universidad europea para hablar de cine. El título de esta reunión es bien significativo: Conversaciones Cinematográficas Nacionales. Es decir, nosotros, los españoles, vamos a dialogar sobre el cine. Sobre este diálogo libre, sobre este intercambio de ideas y concepciones, vamos a ejercitar del modo más honesto y sincero la crítica y la autocrítica de nuestra posición ante el cine español.

Hace unos días, en Cannes, festejando este 60 aniversario del cine, he visto las primeras imágenes cinematográficas. He pensado en Salamanca. He pensado que lo que realmente nos importa a nosotros, españoles, es pensar en nuestro cine, en el cine español. Y no por una especie de chauvinismo cinematográfico, sino, bien al contrario, por creer firmemente que lo universal sólo podemos alcanzarlo a través de lo estricta, rotunda y verdaderamente nacional.

Hablemos, pues, del cine nacional. Todo el mundo nos escucha. Hablemos, desde aquí, desde la Salamanca de Fray Luis y Unamuno, sobre el cine español.

Después de sesenta años de cine, el
cinema español es
Políticamente ineficaz
Socialmente falso
Intelectualmente ínfimo
Estéticamente nulo
Industrialmente raquítico

Políticamente ineficaz

El cine español cuenta para nosotros desde 1939. Desde entonces no ha habido una sola película auténticamente política. Las que han pretendido ese título eran solo una, *Viva Cartagena*, con una bandera española al final para provocar el aplauso. A primera vista puede ser *Raza* esa película política. Pero esto no es así. *Raza* destaca únicamente porque representa la primera película madura formalmente. Esta carencia de un cine sinceramente político es un síntoma grave en un cinema que pretende estar dirigido por el Estado. Resulta así que nuestro cine se escapa de la vigilancia del Estado y hace algo aséptico, intemporal, extraño. El cineasta no puede creer, no cree de hecho, en la línea del cine dirigido y escapa. Todo el cine español, desde este punto de vista, tiene un nombre: cine escapista. Y esto se da en todas nuestras películas, en nuestras mejores películas. *Surcos* escapa al darnos una explicación virgiliana del éxodo campesino a la ciudad. Si hay un éxodo habrá una razón. *Surcos* no la busca. Escapa. *Bienvenido Mr. Marshall* escapa, en otra medida, a la fantasía. Allí los americanos pasan de largo, pero en realidad no han pasado. Existe, de hecho, un cine "oficial". Es un cine de largo, de espaldas a la realidad. Ese cine oficial no ha conseguido aún una obra meritoria.

Socialmente falso

Así, nuestro cine, viviendo de espaldas a la realidad española, no ha sido aún capaz de mostrarnos el verdadero rostro de los problemas, las tierras y los hombres de España. Ésta creación atemporal, hermética y falsa de una supuesta realidad española, tal como aparece en nuestro cine, se aleja absolutamente de la estupenda tradición realista de nuestra pintura y de nuestra novela. Hoy por hoy, el espectador de una película española no puede saber, a través de ella, cuál es el modo español de vivir, cómo goza o sufre, cuáles son los problemas o los conflictos del hombre o de la sociedad española. El espectador español no está informado a través del cine nacional de la realidad de su entorno. La visión del mundo, de este mundo español, por las películas españolas es falsa. Nada es verdad.

Intelectualmente ínfimo

Estamos solos. Los que amamos al cine hemos tenido que inventar todas las teorías que estaban inventadas, construir todos los estilos ya desechados. Nuestros intelectuales han despreciado al cinema y han adoptado ante él una postura periclitada y decimonónica. Ellos nos han dejado solos. De vez en cuando, una de las sabias voces displicentes se digna hablar del cine. Si su autoridad está reconocida en otros campos, nosotros aquí, en el cine, con indignación y con razones, no la escuchamos. Esta deserción de los intelectuales de nuestro cine ha deshuesado, durante mucho tiempo, nuestra posición teorica, ha debilitado nuestra información cultural. Nosotros hemos tenido que ser audaces para construir con todo orgullo nuestro frágil "OBJETIVO". Nosotros vemos copias terribles de esos films que ya todo el mundo olvida en nuestros inhóspitos cineclubs. Hoy en día, desconocemos el 90 por 100 de la literatura cinematográfica que circula por el mundo y el 95 por 100 de films que necesitamos ver. Para construir nuestro cine ésta es una lamentable desventaja. Los intelectuales españoles han desconocido nuestro cine. Yo me regocijo de que sea Salamanca la que preste sus paredes y su rigor para que hablemos del cine español.

Estéticamente nulo

Nuestro cine carece de forma porque carece de contenido. Ni siquiera nuestra caligrafía es buena, acaso – a veces – simplemente correcta. Por otra parte, no creo en la caligrafía. La falta de un contenido riguroso y verdadero produce un esteticismo absurdo. Nuestro cine carece de belleza porque esta belleza no la hemos sabido crear, al no poder darle una estructura real y sólida sobre la que apoyarse. Nuestro cine carece de belleza porque esta belleza no la hemos sabido ver. Y así, por esta insinceridad que nos ciega, no hemos sido capaces de aprehenderla.

Industrialmente raquítico

Nuestro cine es un cine sin mercado, asfixiado por una protección que parece dadivosa y que, en realidad, se nutre de la propia sangre del cine español. El utillaje de nuestros estudios es viejo y escaso. El talento puede reemplazar las mejores cámaras. Pero el nivel medio del cinema de un país se alcanza gracias a un grado determinado de medios materiales, de profesionalidad, del que nosotros estamos aún muy lejos. Desconfiemos de esos americanos que llenan nuestros estudios. Ellos también pasarán y no dejarán nada. Necesitamos nuevas leyes para

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

DISCURSO DE JUAN ANTONIO BARDEM EN LAS CONVERSACIONES DE SALAMANCA

nuestro cine. Necesitamos nuevas formas de protección que no aíslen al cine de su base, el público. Necesitamos una posición distinta del Estado frente al cine. Que el Estado no vea en él un enemigo, que no lo coarte, que no lo asfixie. Necesitamos que la censura nos muestre su rostro, nos enseñe la salida de su laberinto, nos codifique lo prohibido. Necesitamos una postura honesta del profesional del cine; que vea en el cine no un medio, sino un fin, que lo ame verdaderamente, que no valore su trabajo en mil elogios cuando sólo merece uno.

En la historia del cine no hay nombres españoles. Ahora queremos luchar por un cine nacional, con amor, con sinceridad, con honradez. España está ahí, al borde del corazón. A través de nuestro cine queremos entrar en contacto con los hombres y tierras de España, con los hombres y tierras del mundo. Tal vez este balance os parezca demasiado negro. Mejor. Saquemos ahora las cosas de quicio un poco si queréis. Tenemos que provocar una reacción. Así se podrá salvar algo. Al menos nuestro deseo de construir un cine nacional. Sí, queremos construir nuestro cine, el cine español. Como se dijo de un hombre hace ochocientos años, como se dijo de un país hace veinte, de este cine nuestro también se puede decir:

¡Dios, qué buen vasallo, si hubiese un buen Señor! ●

Juan Antonio Bardem en la presentación de *Nunca pasa nada* en el Festival de Venecia

Cerramos esta hoja de sala con un texto de Luis García Berlanga sobre el IIEC que se publicó en 1952 en el primer número de la "Revista Internacional de Cine".

CARTA A UN AMIGO QUE LEE A EISENSTEIN, ADMIRA A RENÉ CLAIR Y QUIERE SER DIRECTOR

LUIS GARCÍA BERLANGA
CINEASTA

Te contesto con retraso y temo que tu impaciencia vea en ello un signo negativo. No te asuste, sin embargo, la tardanza; es una de las características de nuestro cine y conviene que te vayas acostumbrando a ella, por si acaso.

No, no existe título oficial de director cinematográfico. Éste es precisamente uno de los atractivos de la profesión: su liberalidad en acoger toda clase de hombres, oficios, culturas. Liberalidad que le permite tener en sus filas desde insignes ingenieros a memorables tontos. Y no te hablaré de la frecuencia con que unos y otros se prodigan, porque la estadística está al alcance de todas las pantallas del país y es obvio que tú la habrás confrontado con demasiada frecuencia. No debes, pues, tener ningún temor en cuanto a la necesidad de títulos o estudios previos para ejercer ese oficio mágico con el que tanto sueñas.

A pesar de esto, no quiero que te hagas ilusiones respecto a la facilidad con que llegues a empuñar ese megáfono con que antiguamente se nos simbolizaba a los directores. En general, y aunque cada uno de nosotros piense para sí que es el único señor que entiende de cine en España, hay mucha gente con la misma vocación que nosotros. Todos empiezan como tú, como yo, vendiendo el Algebra de segundo para poder ver a Marlene dirigida por Sternberg; vendiendo el Algebra de cuarto para comprarse unos números de *Nuestro Cinema* y vendiendo el Algebra de sexto para volver a ver a Marlene dirigida por Sternberg en cualquier cine-club y escribir luego un artículo muy largo, todo lleno de simbolismos, sobre el cine ruso y el montaje, sin que uno alcance a comprender bien lo que son ambas cosas. Pero hay que hacerse el entendido y el valiente, y allí está nuestro artículo en la redacción de esa revista de cine a la que uno está suscrito desde el primer número. Al cabo de tres meses lo publican, reducido a su tercera parte, en esa sección titulada "Hablan nuestros lectores", junto a otro llamado "Greta, la esfinge eterna", de Margarita Lozano Villardó, Capdepera, Gerona, y unos aforismos muy graciosos que envía Jacinto Conill, tercera compañía de Regulares, Melilla. Con el tiempo, y gracias a la fama que estos artículos nos van dando entre amigos del café, logramos la crítica de cine en un periódico o emisora de la localidad. De ahí al triunfo ya hay un paso. El que da ese amigo nuestro, que también lo es de un ayudante de producción, para que podamos asistir de meritorios, o algo así, al rodaje de una película.

Entonces hace uno sus maletas, riñe con la novia y se viene a Madrid con tres mil pesetas, abandonando la Universidad, porque esto del cine, seriamente, le interesa. Se habla con el ayudante de producción, y así puedes ir cuando quieras por el *plateau*. Y tú vas a él y no ves nada, no comprendes nada, no haces nada, no asimilas nada. La gente o chilla desaforadamente o está en el bar del estudio. Y cuando trabaja, no lo hace, es natural, de una manera didáctica. Empezamos a darnos cuenta de que para aprender se ha de ocupar un puesto responsable, y respetuosamente lo solicitamos para la próxima película. Pero esa próxima película nunca llega porque parece estar prohibido en España el realizar un film en

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

CARTA A UN AMIGO QUE LEE A EISENSTEIN, ADMIRA A RENÉ CLAIR Y QUIERE SER DIRECTOR

una productora. En resumen, este puesto no lo alcanzas porque no sirves, porque eres un desconocido, porque no tienes una chaqueta sport a cuadros y porque no estás sindicado. Y como llega una fecha en que se te han acabado las tres mil pesetas, las ayudas de casa y lo que esperases sacar de un guion que habías escrito sobre conquistadores, no te quedará otro remedio que el largo retorno de tu despacho de agente de seguros, donde verás la cartelera del cine enfrente -¿el "Lírico", el "Olimpia", el "Royal"?- anunciando un nuevo estreno, y tacharás en tu agenda el nombre y dirección de aquel amigo ayudante de producción con una mano que, de verdad, podría haber montado un posible premio de la *Biennale*.

No seas, sin embargo, pesimista. Este ejemplo que te señalo no tiene carácter definitorio. Hay un camino –que puede ser el tuyo- rápido y eficaz. Se llama dinero y puede aparecer ante ti disfrazado de mil engañosas formas. Pero esto es cuestión delicada y convendría pasar de largo –o, si lo prefieres, en travelling- ante ella.

Tienes otro camino. El IIEC. Hasta hoy el mundo profesional se ríe un poco de estas iniciales, si es que las conoce. Pero esto no importa. También se reían en Italia los Gallone, Bonnard, Mastrocinque y demás directores "a la fanfarria", mientras Zampa, Germi y Antonioni recibían certificaciones de estudio del *Centro Sperimentale* y palmaditas en la espalda. ¡Estos chicos! ¿Pues no quieren aprender el cine en las pizarras?

Ahora bien: me pregunto si realmente se puede aprender a dirigir en los libros de texto o en los cuadernos de notas. Kulechov dice que sí y hasta insinúa que es necesario. Pero yo no le quiero hace mucho caso, porque mi úlcera de estómago está reñida con su máxima de que el director debe tener una salud a prueba de bomba. El caso es que yo he pasado por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid y he dirigido –mejor dicho, he codirigido- una película. En estos momentos no podría precisarte si en sus aulas he aprendido algo de lo que luego he tenido que hacer al enfrentarme con un tema, unos actores y un personal técnico. Sin embargo, es evidente que si no hubiera pasado por el Instituto no habría dirigido esta película ni probablemente habría tenido oportunidad de dirigir ninguna. ¿Cuál es el secreto, pues, de esta llegada, casi súbita, a la meta –y llamo meta al punto de partida, pero con certificado de corredor- que tanto anhelamos? Llámalo cooperación, equipo. Lo que tú no lograrás en la vida, quizá lo consigas del brazo de alguien. Sobre todo si a ese alguien le gusta, como a ti, Charlot, Clair, De Sica y todo lo que es cine y huele a cine.

Mi último consejo es éste; de no surgir lo maravilloso –y llamo maravilloso a los Reyes Magos-, matricúlate en el IIEC, conoce a unos cuantos soñadores y únete a ellos en una lucha que hoy es difícil, pero que tendrá que ceder algún día. Contra la calidad no hay grupitos, escayolas ni veteranías que se resistan. Un abrazo de tu precursor,

Luis García-Berlanga

P.D. Procura ver algo de cine italiano. Te desintoxicará eficazmente ●

"CONTRA LA CALIDAD NO HAY GRUPITOS, ESCAYOLAS NI VETERANÍAS QUE SE RESISTAN."

Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga

FILMOTECA ESPAÑOLA

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE | icaa

t.me/filmoteca_es

twitter.com/Filmoteca_es

facebook.com/FilmotecaES/

instagram.com/filmotecaes

vimeo.com/filmotecaespanola

filmotecaespañola.es

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA